

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

أعلام الشعر العربي الحديث

ريتا عوض



أحمد شوقي

أحمد شوقي

المؤسسة العربية للدراسات والنشر

بناية برج الكارلتون ـ ساقية الجنزير ـ ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً: موكيالي ـ بيروت ـ ص.ب ٥٤٦٠/١١ بيروت

الطبعة الأولى ١٩٨٣

الطبعة الثانية ١٩٨٦ بغداد



المكتبة العالمية
بغداد ـ شارع السعدون
هاتف ٨٨٨٩٣٥٢

أعلام الشعر العربي الحديث

أحمد شوقي

ريتا عوض

المؤسسة
العربية
للدراسات
والنشر

الفن والحضارة الانسانية

اختلف الفلاسفة عبر العصور في تعريف الانسان. لكننا اليوم حين نعود إلى التعريفات الفلسفية العديدة التي تناولت الإنسان، نجد أنها لا تختلف اختلافاً جوهرياً فيما بينها. إنها جميعاً تؤكد وجود عنصر أساسي يفرق بين الإنسان والحيوان. هذا العنصر هو ما اختلف الفلاسفة على إيجاد اسم له: سمّوه المنطق أو النطق أو التنظيم الاجتماعي أو السياسي أو الاقتصادي وغير ذلك من التسميات.

وفي عصرنا الحديث قام فيلسوف ألماني يدعى إرنست كاسيرر (١٨٧٤- ١٩٤٥) بمحاولة لإيجاد تعريف يشتمل على هذه التعريفات بأجمعها. فقال إن الإنسان حيوان ذو رموز[1]. وقال إن الرموز التي

(١) الرمز: تعبير بصورة يمكن إدراكها بإحدى الحواس الخمس، عن فكرة مجردة يدركها العقل، مثلاً العشب الأخضر هو رمز للخصب والعطاء. والنعامة التي تدفن رأسها في الأرض رمز للغباء.

يخلقها الإنسان تؤلف معاً ما يسمى بالحضارة الإنسانية التي تفرق الإنسان عن الحيوان العاجز عن إبداع حضارة. وما هي الحضارة؟ إنها ـ حسب تعريف كاسيرر ـ اللغة والأسطورة[1] والدين والفن.

وحين ننظر في تاريخ الحضارة الإنسانية نجد أن هذه العناصر الأربعة التي حددها كاسيرر، كانت أساس حضارات الشعوب المختلفة. ولعل الفن هو حصيلة تفاعل العناصر الثلاثة الأولى: فهو أحياناً كثيرة يستخدم اللغة، وغالباً ما يدور حول الأساطير، وطالما كان الدين شرياناً يغذيه بالحياة.

وقد عرفت الشعوب المختلفة ـ خصوصاً زمن النهضات الحضارية ـ أنواعاً متعددة من الفنون. ويبدو أن كل شعب من الشعوب أبدع في ناحية فنية معينة. أبدع اليونان القدماء في فن النحت، بالإضافة إلى روائعهم الشعرية. وفي عصر النهضة الأوروبية التي بدأت في ايطاليا في القرن الرابع عشر الميلادي أبدع الايطاليون في الرسم والنحت، وفي القرن الماضي أبدع الألمان في الموسيقى والروس في فن القصة.

الشعر ذروة النتاج الفني العربي

وإذا نظرنا في تاريخ حضارتنا العربية وجدنا أن العرب ساهموا مساهمة عظيمة في فن العمارة والرسم الهندسي المعروف في الغرب بالأرابسك نسبة إلى العرب، كما أبدعوا في فن الموسيقى. لكن اللغة ظلت مجالاً خاصاً للفن، قدّم فيه العرب أروع ما لديهم من فنون، فكان الشعر العربي ذروة فنية جمعت البنية الهندسية والرسم

---

(١) الأسطورة: حكاية خرافية تدور عادة حول شخصيات أو أعمال أو حوادث خارقة للطبيعة، تجسّد فكرة شعبية تتعلق بظواهر طبيعية أو تاريخية.

والموسيقى معاً. وكانت القصائد العربية وما تزال آيات يعتزّ بها العربي، كما يعتز اليونان بتماثيلهم والايطاليون بلوحاتهم الزيتية. وكانت ذروة الإبداع الفني العربي ما وصل إليه القرآن الكريم من إعجاز لغوي، فكان الدين الاسلامي إيماناً بالله، ونشوة فنية باللغة العربية.

من هنا حين يدرس الإنسان العربي الفن الشعري، فهو يركز على خاصة فريدة تميّز الحضارة العربية والشخصية العربية.

تعريف الشعر

ما هو الفن الشعري؟

قد يظن البعض أن هذا السؤال بسيط، والإجابة عنه سهلة وجاهزة، ويخلصون إلى القول إن الشعر هو الكلام الموزون المقفّى. لكن أصحاب هذه الإجابة يأخذون بالأشكال الخارجية، ويهملون الحقائق الأساسية.

إن الناقد الأدبي حين يغوص إلى جوهر الفن الشعري، يجد أنه استخدام خاص للغة، ينتج عن عاطفة قوية، وتجربة معينة في الحياة يغلب أن تكون فريدة، وعن نظرة ثاقبة إلى الأشياء تستخلص جواهرها، وتستطيع أن تربط فيما بينها بالمقارنة والمقابلة. وهذا ما يمكن أن نسميه «رؤيا». ولعل ذلك ما يُدعى عادة بالموهبة التي تفرق بين الشاعر والإنسان العادي. فليس كل من تأججت عاطفته أو تعمقّت تجربته شاعراً، إن لم يكن صاحب رؤيا. ولن ننسى طبعاً أهمية الثقافة التي تجلو رؤيا الشاعر وتصقل تعبيره.

هذه العناصر جميعاً تؤدي إلى إبداع القصيدة، وهي عمل فني

تؤلف الفاظه صوراً شعرية وتأتي بالإيقاع الموسيقي. إذن فالقصيدة لا تخاطب العقل بألفاظ مجردة غير محسوسة، بل تخاطب الخيال والشعور والأذن والعين. لكن ذلك لا يعني أن القصيدة ألفاظ لا معنى لها، لكن المعنى الذي تحمله القصيدة ينتقل إلى العقل عبر الحواس. مثلاً عندما يحس الشاعر بالحزن ويعبّر عنه شعراً، لا يقول بشكل مباشر إنه حزين، بل يجسّد حزنه صورة، فيقارن مثلاً بين صورة ذاته وصورة غروب الشمس، فتنقل لنا هذه الصورة حقيقة عاطفة الشاعر. وهذا ما يؤكد أهمية الرمز في بناء الفن الشعري، فالرمز - في أبسط معانيه - صورة حسية تنطوي على معنى مجرد. وتبرز هنا قضية هامة، وهي أن الشاعر لا يختار بين التعبير التقريري المجرد والتعبير الصوري المحسوس. فهو يلجأ إلى الصورة والموسيقى بشكل طبيعي وحتمي لأن هذه هي وسيلته الوحيدة للتعبير: إنه يرى الأشياء بشكل خاص، وبالتالي يعبّر عنها تعبيراً خاصاً.

التراث والحاضر

إن تراث الأمم هو حجر الأساس في بناء المستقبل، وهو الجذور التي تشدّ الإنسان إلى تربته الثقافية والحضارية. وكل من يتخلى عن تراثه وماضيه يعيش ضائعاً يفتقر إلى الشخصية المحددة القوية، ويفتقد الشعور بالانتماء. لكن هذا لا يعني أن الإنسان يمكن أن يهمل الحاضر ويعيش على أمجاد الماضي. إن تراث الماضي يظل ميْتاً ما لم يجد حاضراً حيّاً تستمر حياته فيه. وأفضل مثال على ذلك حضارتنا العربية. ففي عصور الانحطاط العربي الذي تلا سقوط بغداد في أيدي المغول وانهيار الخلافة العربية انهياراً تاماً عام ١٢٥٨، والذي استمر قروناً زمن السيطرة العثمانية على الوطن العربي، توقف الحاضر عن الإنتاج والعطاء فمات بذلك الماضي أيضاً. غفل العرب

عن ماضيهم وتراثهم الفني وكادوا أن يفقدوا لغتهم العظيمة، لولا وجود القرآن الكريم. وعند نهاية القرن الماضي عادت الأمة العربية إلى وعي ذاتها القومية وبدأ التململ من الاحتلال العثماني ثم من الاستعمار الغربي. فعاد العرب إلى ماضيهم لإحياء تراثهم العظيم. وكانت اللغة العربية وسيلتهم إلى ذلك. أوَليست اللغة والتراث صلة متينة تجمع الشعب الواحد؟ أوَلم يكن الشعر أسمى ما عبّرت به هذه اللغة عن نفسها؟ من هنا كانت أهمية ما أبدعه العرب من فن شعري في عصرنا الحديث.

الشعر العربي في العصر الحديث

لم تكن العودة إلى كتابة الشعر في القرن الماضي - بادىء الأمر - إلا محاولة لإحياء اللغة العربية، وتأكيداً أن المحدثين ما زالوا على اطلاع على دقائق اللغة وأسرارها. وقد أنفق الأديب والشاعر اللبناني ناصيف اليازجي (١٨٠٠- ١٨٧١) عمرَه في دراسة كتب النحو والمعاجم ودواوين الشعر، ونظم كلاماً موزوناً مقفّى يقوم على التلاعب بالألفاظ، ويدل على براعة في استخدام اللغة. لكن ذلك لم يكن شعراً حسب تعريفنا للشعر، بل كان نظماً فارغاً.

لكن الأمر لم يستمر كذلك. فظهر في مصر محمود سامي البارودي (١٨٣٩- ١٩٠٤)، الذي درس دواوين الشعراء العرب القدماء، ورأى أن الشعر ليس لعبة لفظية. لكن البارودي لم يستطع أن يكتب شعراً نابعاً من تجربة عصره وتجربته الخاصة، فكان كل ما فعله أن قلّد الشعر العربي القديم، ونظم على غراره. لكن شعره كان حلقة طبيعية في سلسلة الشعر العربي الحديث.

بعد البارودي ظهر جيل من الشعراء والنقاد، ساهموا مساهمة فعّالة في تطوير الشعر العربي، لعل أهمهم كان أحمد شوقي.

أحمد شوقي

سيرته

ولد أحمد شوقي في القاهرة عام ١٨٦٨ في قصر الخديوي اسماعيل[١]، لأبوين من أصل تركي كانا مقرّبين من الخديوي. وحين بلغ سن الدراسة وجهّه أهله إلى التعليم المدني المتأثر بالاتجاه الأوروبي، بدلاً من التعليم الأزهري[٢] القائم على التوجيه الديني. وفي عام ١٨٨٥ دخل كلية الحقوق حيث درس في قسم الترجمة وتخرج فيه بعد عامين. فكان يتقن العربية والفرنسية التي أفادته في الاطلاع على الشعر الأوروبي، بالإضافة إلى التركية التي تعلمها في المنزل.

عمل أحمد شوقي عاماً في القصر بعد تخرجه، وكان يمدح الخديوي توفيقاً، الذي عيّنه الإنكليز بعد خلع الخديوي إسماعيل.

---

(١) الخُديْوي: لقب حاكم مصر، منحته الحكومة التركية لإسماعيل باشا عام ١٨٦٧.

(٢) نسبة إلى جامع الأزهر في القاهرة، وهو دار للعلم.

وأرسله الخديوي في بعثة إلى فرنسا لإكمال دراسته، فاختار الحقوق مجالاً للدراسة، وأمضى عامين في مونبلييه في جنوب فرنسا وعامين آخرين في العاصمة باريس حيث حصل على شهادة الحقوق. وكان طوال إقامته في فرنسا يرسل قصائد المدح للخديوي.

بعد وفاة توفيق عام ١٨٩٢ تولّى الحكم ابنه عباس حلمي. فظل شوقي ملازماً القصر حتى عام ١٩١٤، ينظم قصائد المديح للخديوي عباس، ويتغنّى بأعماله في المناسبات والأعياد. خلال هذه الفترة كان شوقي بعيداً عن الشعب، يدور في فلك عباس ويمثل لسياسة القصر، إلى حد أنه لم يتردد في هجاء الثائر أحمد عرابي إثر عودته من منفاه عام ١٩٠٠، ولم يسارع إلى رثاء صديقه الثائر مصطفى كامل (١٨٧٤ـ ١٩٠٨) الذي كان قد قطع صلاته بعباس، حين بدأ هذا الأخير باتباع سياسة وفاق مع الإنكليز. ولم يرثِ شوقي صديقه إلّا حين أمِنَ على نفسه من سخط الخديوي. وحين صارع عباس الإنكليز، وقف شوقي إلى جانبه يغضب عليهم لغضبه ويرضى لرضاه، كما يقول الناقد شوقي ضيف. ولتعلقه هذا بالقصر ولتأثره بأصله التركي ونشأته التركية الأرستقراطية مدح شوقي السلطان العثماني المستبد عبد الحميد (١٨٤٢ـ ١٩١٨)، وأشاد بنصر الأتراك على الروس والبلقان. وقد ظل على ولائه لعبد الحميد حتى بعد خلعه وبكى لسقوطه، الأمر الذي أثار عليه حفيظة الوطنين وسخرية الثائرين على الطاغية، أمثال الأديب ولي الدين يكن، الذي ردّ على قصيدة شوقي قائلاً:

لما أُديلَ عن السريرِ[1] بكاهُ عُبَّادُ السريرِ

(١) يقصد بالسرير كرسي العرش.

وفي عام ١٩١٤ أعلنت الحرب العالمية الأولى، وكان عباس حلمي يستشفي في اسطنبول، عاصمة الدولة العثمانية، فخلعته الحكومة البريطانية وهو غائب، وأعلنت مصر محمية بريطانية، وعيّنت حسين كامل سلطاناً على مصر. فحاول شوقي التقرب من الحكم الجديد. لكن بريطانيا فاجأته عام ١٩١٥ بقرار نفيه من البلاد، فاختار اسبانيا، وأقام في برشلونة.

كان المنفى بالرغم من مرارته نعمة على فن أحمد شوقي. فقد فصله عن جو القصر المترف المنغمس في ألاعيب السياسة، ووصله بذاته وبعاطفته الداخلية وتجربته الخاصة: بالشعور بالغربة والوحدة والحنين إلى الوطن. كما وصله بتاريخ العرب في الأندلس، وأيقظ فيه وعياً بالتراث العربي، وشعوراً بالانتماء إليه. ولعل انهيار الدولة العثمانية عند نهاية الحرب، ولّد في نفس شوقي فراغاً كبيراً، واقتلع جذوره، فوجد في العرب هوّيته الضائعة.

وبعد خمس سنوات في المنفى، وفي عام ١٩٢٠، سمحت السلطات الإنكليزية لشوقي بالعودة إلى وطنه، فاستقبله الشعب استقبالاً حافلاً، ولم يفتح له القصر أبوابه. فأصبح منذ ذلك الحين لا شاعر الشعب المصري وحده بل شاعر الشعب العربي بأسره فتبنّى أمانيه وأحلامه وثوراته.

وفي عام ١٩٢٧ أقيم له احتفال كبير بمناسبة إعادة طبع ديوانه **الشوقيات**، وبايعه على إمارة الشعر شعراء العرب أمثال شبلي ملّاط وخليل مطران وأمين نخلة وحافظ إبراهيم الذي ألقى قصيدة قال فيها:

أميرَ القوافي قد أتيتُ مُبايعاً   وهذي وفودُ الشرق قد بايعتْ معي

في هذه الفترة كان يُكثر من زيارة سوريا ولبنان، ونظم فيهما قصائد عديدة سياسية ووصفية. كما اتجه إلى كتابة الشعر المسرحي استجابة لدعوة بعض النقاد، الذين عابوا على الشعر العربي اقتصاره على الغنائية، أي الشعر الذاتي. لكن فكرة كتابة المسرحية الشعرية لم تكن بنت هذه المرحلة من حياة شوقي، فقد حاولها حين كان يدرس في فرنسا عام ١٨٩٣، وبعث بالمسرحية التي ألّفها إلى الخديوي توفيق، لكنه لم يجد تشجيعاً فأهملها.

بعد هذه الحياة الشعرية الحافلة، وبعد أن بلغ من الشهرة حدّاً لم يبلغه شاعر عربي حديث، تُوفي أحمد شوقي ليلة ١٤ تشرين الأول (اكتوبر) عام ١٩٣٢ عن ٦٤ عاماً في قصره المعروف باسم كرمة ابن هانىء، على ضفاف النيل بالجيزة. وخرج الشعب المصري يشيّع شاعره، ورثاه شعراء العرب جميعاً.

أعماله الشعرية

- ديوان في الشعر الغنائي يدعى **الشوقيات**، يقع في أربعة أجزاء، صدر الجزء الأول منه عام ١٨٩٨.
- قصيدة مطولة على بحر الرجز تدعى «دول العرب وعظماء الاسلام»، وتقع في حوالى ألف وأربعمائة بيت من الشعر. وقد كتبها في منفاه، ونشرت بعد عام من وفاته.
- بين عام ١٩٢٧ وعام ١٩٣٢ ألّف ست مسرحيات شعرية، **خمس** مآس[1] هي: **مصرع كليوباتره ومجنون ليلى وقمبيز وعنترة وعلي بك الكبير**، وملهاة[2] واحدة هي **الست هدى وله مسرحية نثرية** تدعى أميرة الأندلس.

---

(١) المأساة: رواية تمثيلية تدور حول حادثة خطيرة تثير الرعب والشفقة، وتُسمى أيضاً التراجيديا.

(٢) الملهاة: رواية تمثيلية خفيفة ومسلية تنتهي نهاية سعيدة، وتُسمى أيضاً الكوميديا.

مذهبه الشعري

شوقي بين القديم والحديث

عاش أحمد شوقي فترة تحول في الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية كان لها انعكاسها الحتمي على الحياة الأدبية. فكان من الطبيعي أن يخضع الأدب لتحولات في الشكل والمضمون ليكون ملائماً لطبيعة العصر. وقد كانت ذات شوقي مسرحاً لبداية الصراع بين القديم والحديث.

وعى شوقي ضرورة التجديد في الشعر العربي في تلك الفترة. فقد درس في فرنسا وقرأ نتاج بعض الشعراء الفرنسيين، فأحس أن أمام الشعر العربي آفاقاً جديدة يمكنه أن يصل إليها. لكن الغريب أن أحمد شوقي لم يتأثر بنتاج الشعراء الفرنسيين المحدثين مثل شارل بودلير (١٨٢١- ١٨٦٧) وستيفان مللرمه (١٨٤٢- ١٨٩٨) وبول فرلين (١٨٤٤- ١٨٩٦)، لكنه تأثر بالمسرح النيوكلاسيكي القديم، كما تمثل في أعمال بيار كورني (١٦٠٦- ١٦٨٤)، وجان راسين (١٦٣٩- ١٦٩٩). كما أنه اطلع على نتاج بعض كبار الشعراء الرومنطقيين مثل ألفونس لامرتين (١٧٩٠- ١٨٦٩)، وفكتور هيغو (١٨٠٢- ١٨٨٥). ومع ذلك كان قديم فرنسا بالنسبة إليه جديداً.

بالرغم من ذلك يمكن أن نقول إن أحمد شوقي لم يكن يُعوزه الوعي بضرورة التجديد في الشعر العربي، بل كانت تعوزه الشجاعة والجرأة على تحقيق ما يؤمن به. وكل حركة تجديد تحتاج إلى ثائر، ولم

تكن لشوقي شخصية الثائر، بل الدبلوماسي الذي تربّى في القصر. ومن هنا حاول التجديد مداورة، أي بصورة غير مباشرة، ولم يستطع أن يواجهه. وقد كان شوقي توّاقاً إلى الشهرة ساعياً للوصول إلى المراكز العليا، معلياً شأن ذلك على الإخلاص الفني، لا يملك الجرأة على مواجهة النقاد التقليديين، أو محاولة تغيير الذوق العام المغرق في التقليد. فاختار الطريق الأسهل، لأنه تعوّد السهولة في حياته. ويمكننا أن نستدل على ذلك بما قاله هو نفسه في هذا الشأن في مقدمته لشوقياته:

«إن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره، تجزئة يجلّ عنها، ويتبرأ الشعراء منها، إلا أن هناك مَلِكاً كبيراً ما خُلقوا إلاّ ليتغنوا بمدحه... وهذا الملك هو الكون... هنا يسأل سائل: وما بالك تنهي عن خلق وتأتي مثله؟ فأجيب بأني قرعت أبواب الشعر، وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم... والقوم في مصر لا يعرفون من الشعر إلاّ ما كان مدحاً في مقام عالٍ، ولا يرون غير شاعر الخديوي... فما زلت أتمنى هذه المنزلة... حتى وفقّت بفضل الله إليها. ثم طلبت العلم في أوروبا، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم. وإذ كنتُ أعتقد ان الأوهام إذا تمكّنت من أمة كانت لباغي إبادتها كالأفعوان لا يطاق لقاؤه، ويؤخذ من خلف بأطراف البنان، جعلتُ أبعث بقصائد المديح من أوروبا، مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب بقدر الإمكان».

لكن المساومة لا تخلق ثورة تجديدية، فظل شعر شوقي في معظمه تقليدياً: أنفق ما يزيد على اثنين وعشرين عاماً من عمره في القصر يمدح الخديوي، وينظم قصائد المناسبات التي قال هو نفسه عنها إنها «حرفة يجل الشعر عنها ويتبرأ منها الشعراء». فشعر

المناسبات لا يعبّر عن عاطفة، ولا يستعين بالخيال، فيظل نثراً أضيف إليه الوزن والقافية، ليست له أية علاقة بالشعر.

ومع ذلك فموهبة شوقي الشعرية كبيرة، وفنه الشعري منطلق أساسي لدراسة الشعر العربي الحديث. وقد حاول شوقي إدخال المسرحية الشعرية إلى اللغة العربية، لكن مسرحياته كانت شعراً غنائياً ذاتياً أكثر مما كانت شعراً تمثيلياً تستقل فيه الشخصيات وتقوم بذاتها.

وقد كانت موهبة شوقي الكبيرة، وتأرجحه بين القديم والحديث، ثم رجحان كفة القديم في شعره واختياره التقليد ـ حافزاً على إبراز تيار نقدي حديث في مصر، خاف أن تقتل سهولة التقليد كل صوت يدعو إلى الثورة والتجديد. هذا الجيل من النقاد الشبان درسوا النقد الغربي والشعر الغربي، وحملوا على عاتقهم مهمة توجيه الشعر العربي، ودفعه إلى التجديد. ومن أبرز هؤلاء عباس محمود العقاد (١٨٨٩ـ ١٩٦٤)، وإبراهيم المازني (١٨٨٩ـ ١٩٤٩)، وعبد الرحمن شكري (١٨٨٦ـ ١٩٥٨)، الذين تأثروا بالحركة الرومنطقية الانكليزية، وخاضوا حرباً ضارية ضد أحمد شوقي، ثم طه حسين (١٨٨٩ـ ١٩٧٣) الذي درس في فرنسا، وتأثر بالفلاسفة والنقاد الفرنسيين، وساهم مساهمة كبيرة في دراسة الشعر العربي قديمه وحديثه. وقد كان لهؤلاء النقاد أثر لا يُستهان به في دفع الشعر العربي إلى آفاق التجديد والحداثة.

مختارات من شعر أحمد شوقي

خدعوها

يقول أحمد شوقي في مقدمته لشوقياته إنـه كان مجـدداً في هذه الأبيـات، التي كانت في أصلهـا مقـدمـة غـزليـة لقصيـدة في مـدح الخديوي. وكـانت المدائـح الخديـوية تُنشـر في الجريـدة الرسميـة، فدُفعت القصيدة إلى محـرر الجريـدة، وطُلبب منه أن يُسقِطَ الغـزل وينشر المدح، لكنه تمنى لو أسقط المـدح ونشر الغـزل على حـد قول شوقي، ثم كانت النتيجة ان القصيدة كلها لم تُنشر. يقـول شوقي: «فلما بلغني الخبـر لم يزدني علماً بـأن احتراسي من المفـاجأة بـالشعـر الجـديد دفعـة واحـدة إنمـا كـان في محله، وأن الـزلـل معي إذا أنـا استعجلت». وحين نشر شوقي ديوانه لم يُبْقِ من القصيدة سوى هذا المقطع الغزلي.

والسؤال الأول الذي يُطرح هنا: ما الذي عدّه شوقي جديداً في هذه القصيدة؟ ولماذا تخوّف القصـر من نشرهـا؟ إن الإجابـة عن هذين السؤالين تكشف لنا مراحـل تطور فكـرة التجديـد في الشعر العربي الحديث.

في المحل الأول، لم يكن شوقي ينظم قصيدة غزلية، بل قصيدة مدح استهلها بمقطع غزلي، وهو بذلك يقلّد الشعراء العرب القدماء، وكان معظمهم يبدأ بالغزل. لكن بعض الشعراء القدماء أنفسهم ثاروا على هذا التقليد، وقد هاجمه المتنبي مباشرة بقوله:

إذا كان مدحاً فالنسيبُ المُقَدَّمُ   أَكُلُّ فصيحٍ قال شعراً متيَّمُ؟

فالمتنبي يرفض المطالع الغزلية، إن لم يكن الشاعر عاشقاً فعلاً. ومنذ بداية العصر الأموي (٤١ - ١٣٢هـ) استقل الغزل بقصائد كاملة عند عمر بن أبي ربيعة وجميل بن معمر وقيس بن ذريح وغيرهم. إذن لم يكن شوقي هنا مقلداً فقط، بل كان مقلداً للتقليديين من الشعراء القدماء.

لكن يبدو لي أن شوقي قصد بالتجديد أنه لم يقف على الأطلال في غزله، ولم يبكِ الديار المقفرة التي رحل عنها سكانها كما كان يفعل معظم الشعراء القدماء، وأنه كان عصرياً في معالجته للعلاقة القائمة بينه وبين المرأة. فقد تم بينهما لقاء سريع أدّى إلى غرام سريع. وكانت هي تتغزل به أكثر مما يهتم هو بمغازلتها، ثم نسيته سريعاً لكثرة عشاقها. ولا بد أن شوقي قصد أيضاً بالتجديد سهولة التعبير وسلاسة التركيب في القصيدة.

هذا كله صحيح إذا كان شوقي يقارن هذه الأبيات بقصائد شعراء الجيل الذي سبقه، وشعراء عصر الانحطاط الذين لم يعبّروا عن تجربة عصرهم ولا تحدثوا لغة عصرهم، بل قلّدوا الشعراء التقليديين القدماء، ونخصص التقليديين من القدماء لأن تراثنا الشعري شهد عدة حركات تجديدية. فعمر بن أبي ربيعة في الغزل لم يقلد الجاهليين، بل كتب شعراً سهلاً وسلساً وكان يعبّر عن تجربته

الخاصة في الحب القائمة على اللهو مع عدد كبير من النساء. وفي العصر العباسي كان أبو نواس مجدداً في شعر الغزل والخمر.

هذا لا يعني أننا نقارن بين أحمد شوقي وابن أبي ربيعة وأبي نواس. هذان الشاعران كانا جريئين في تجديدهما، وعاش كل منهما مرحلة نهضة حضارية كبيرة. أما شوقي فكان في تجديده مقلداً للشعراء المجددين القدماء. وحتى ذلك لم يجرؤ على متابعته لأن القصر لا يقبل بالجديد. فالتجديد يعني الثورة التي لا تنحصر عادة في الأدب، بل تتخطاه إلى نواحي الحياة جميعاً. لذلك رفض القصر نشر القصيدة، ليوقف شوقي عند حدّه. وامتثل شوقي لرغبة القصر. كذلك لم يكن عصر شوقي عصر حيوية يخلق الجديد من أحشاء القديم، فعاش شوقي متأرجحاً بين حديث القديم وقديمه.

خدعوها!

خدعوها بقولِهمْ حسناءُ ... والغواني[1] يغرُّهُنَّ الثناءُ
أَتُراها تناسَتِ اسميَ لَمَّا ... كَثُرَتْ في غرامها الأسماءُ
إن رأتني تميلُ عني، كأنْ لم ... تكُ بيني وبينها أشياءُ
نظرةٌ فابتسامةٌ فسلامٌ ... فكلامٌ فموعدٌ فلِقَاءُ
يومَ كُنَّا ولا تَسَلْ كيف كُنَّا ... نتهادى من الهوى ما نشاءُ
وعلينا من العفافِ رقيبٌ ... تَعِبَتْ في مِراسِهِ[2] الأهواءُ
جاذبتني ثوبي العصيَّ[3]، وقالتْ ... أنتمُ الناسُ أيُّها الشعراءُ
فاتّقوا الله في قلوبِ العذارى ... فالعذارى قلوبُهُنَّ هواءُ

---

(١) الغواني: جمع غانية، وهي المرأة الغنية بحسنها وجمالها عن الزينة.

(٢) المراس: الشدة والقوة، «سهل المراس»: هيّن المآخذ والمعالجة. وضدّه «صعب المراس». والمقصود بالبيت تأكيد عفة لقائهما.

(٣) الثوب العصي: كناية عن عفة الشاعر وتمنعه. وجاذبتني ثوبي العصي أي حاولت إغرائي.

ذكرى دَنشواي

يذكر الديوان أن هذه القصيدة قيلت بعد مرور عام على حادثة دنشواي لطلب العفو عن سجنائها. وهذا واضح من عنوان القصيدة حيث يرد لفظ «ذكرى».

و«دنشواي» قرية مصرية صغيرة مرّ بها جنود الاحتلال البريطاني عام ١٩٠٦، وصادوا حمامها الداجن. فلما حاول أهلها أن يمنعوهم، ظن أحد الجنود أنهم يريدونه بسوء، فهرب من القرية وضل طريقه، وأصيب بضربة شمس فمات. فقرر اللورد كرومر، المفوض البريطاني في مصر والحاكم الفعلي للبلاد، أن يعاقب أهل القرية فحوكموا محاكمة صورية، وصُلب بعضهم وعُذِّب آخرون وسجنوا. وثارت غضبة المصريين على الاحتلال البريطاني، وهاج الشعب المصري هياجاً كبيراً.

ويُلاحظ أن شوقي في هذه الفترة لم يكن متبنّياً قضية شعبه، بل كان قابعاً في برجه العاجي، ممتثلاً لرغبة القصر مماشياً لسياسته. فلم يكتب قصيدة وقت الحادثة كي لا يسيء إلى العلاقة بين القصر وبين الانكليز.

وفي الذكرى السنوية للمجزرة ينظم شوقي هذه الأبيات، طالباً العفو عن السجناء، محاولاً بذلك أن يجمع بين رضا الخديوي ورضا الشعب. أي أن شوقي توجه في القصيدة إلى مرتكبي المجزرة طالباً عفوهم. من هنا كانت القصيدة تحمل عتاباً على الحكام البريطانيين، أكثر مما تحمل من ثورة على المستعمِرين. ولا تذكر القصيدة ثورة الشعب على الاحتلال، بل تصور الألم والكآبة والحزن. وفي المرة الوحيدة التي يَذكر فيها شوقي أن الشعب لا ينام

فيظن قارئه أنه يقصد باليقظة تصميم الشعب على الانتقام، يذهب شوقي في البيت اللاحق ليزيل هذا الوهم، فيشرح لنا أن هذه اليقظة ليست سوى أرق ولّده في نفسه نوح الحمام والأحلام المخيفة.

ونلاحظ الأسلوب التقليدي الذي يتبعه شوقي في النظم. فهو يخاطب القرية المنكوبة كما كان الشعراء العرب القدماء يخاطبون الأطلال. ويتحدث عن تشتت الشمل، وإقفار البيوت بعد زوال السعادة، فيأتي بكلام عادي لا يتفتق عن نظرة شعرية خاصة إلى الأشياء ترى ما تنطوي عليه من روابط وعلاقات لا يراها الإنسان العادي، بل يتفرد بها الشعراء. ومن الطبيعي أن يلجأ الشاعر إلى التقليد حين لا يصدر شعره عن عاطفة حقيقية وقوية. من هنا جاءت القصيدة نظماً لعبارات تقريرية مجردة، تفتقر إلى العاطفة والرؤيا الثاقبة، التي تخلق الصور الشعرية، وتخاطب النفس بكامل عناصرها بواسطة الحواس.

ذكرى دنشواي

يا دَنشواي على رُباكِ سلامُ	ذهبَتْ بأُنْسِ رُبوعِكِ[1] الأيامُ
شهداءُ حكمِكِ في البلادِ تفرّقوا	هيهاتَ للشملِ الشتيتِ نِظامُ
مرَّتْ عليهِمْ في اللحودِ[2] أهِلَّةٌ[3]	ومضى عليهم في القيودِ ٱلعامُ
كيف الأراملُ فيكِ بعد رجالِها	وبأيِّ حالٍ أصبحَ الأيتامُ
عشرون بيتاً أقفرتْ وٱنتابها	بعدَ البشاشةِ وحشةٌ وظلامُ
يا ليتَ شِعْري في البروجِ حمائمٌ	أم في البروجِ مَنِيَّةٌ وحِمامُ[4]

(١) ربوع: جمع ربع وهو ما حول الدار.

(٢) اللحود: جمع لحد وهو القبر.

(٣) أهلّة: جمع هلال، وهو أول القمر. ويقصد تتابع الأشهر.

(٤) منية وحمام: الموت.

«نيرونُ»[1] لو أدركْتَ عهدَ «كرومرٍ» لَعَرَفْتَ كيف تُنَفَّذُ الأحكامُ
نُوحي حمائمَ دنشوايَ وروِّعي شعباً بوادي النيلِ ليس ينامُ
إن نامتِ الأحياءُ حالَتْ بينَهُ سَحَراً[2] وبينَ فِراشِهِ الأحلامُ
متوجِّعٌ يتمثلُ اليومَ الذي ضجّتْ لشدَّةِ هَوْلِهِ الأقدامُ
السوطُ يعملُ والمشانقُ أربعٌ متوحِّداتٌ، والجنودُ قيامُ
والمستشارُ إلى الفظائعِ ناظرٌ تدمَى جلودٌ حولهُ وعظامُ
وعلى وجوهِ الثاكلينَ[3] كآبةٌ وعلى وجوهِ الثاكلاتِ رَغامُ[4]

---

(١) نيرون: امبراطور روماني تولى الحكم من عام ٥٤ الى ٦٨ م. تميز عهده بالطغيان، وأحرق روما عام ٦٤م.

(٢) السَّحَر: آخر الليل قبل الصبح.

(٣) الثاكلين والثاكلات: الأهل الذين فقدوا أولادهم.

(٤) الرَّغام: التراب.

أبو الهول

في هذه القصيدة يناجي أحمد شوقي أبا الهول، وهو تمثال عظيم له رأس إنسان وجسد حيوان، نحته الفراعنة القدماء في الصخر وسط الصحراء بالقرب من الأهرام. وهو من أقدم آثار الحضارة الانسانية التي ظلت صامدة عبر القرون.

هذه القصيدة حلقة من سلسلة من القصائد تُسمّى بالفرعونيات، يتناول فيها شوقي الآثار المصرية القديمة، ويتغنى فيها بأمجاد الفراعنة. في هذه الناحية من شعره يبدو أحمد شوقي متأثراً بالأدب الفرنسي، وخصوصاً بديوان فيكتور هيغو المسمى **أساطير القرون**، فتراه يتحول عن شعر المديح إلى الشعر التاريخي. وتُعَدُّ فرعونياته صدى لتغني شعراء فرنسا بالأطلال اليونانية والرومانية.

تتألف القصيدة من سبعة وسبعين بيتاً من الشعر، يستعرض فيها شوقي مواكب التاريخ التي مرّت تحت عيني أبي الهول، والأديان التي مرت على مصر. وأمام عظمة الماضي يصوّر حاضراً يحمل بشرى بانبعاث حضاري يحقق نهضة مصر. وفي نهاية القصيدة ينشَقُّ صدر أبي الهول عن فتى وفتاة يمجّدان مصر بنشيد يختمانه بالقول:

ولْنجعلْ مصرَ هيَ الدُّنْيا ولْنجعلْ مصرَ هيَ الدُّنيا

يلاحظ دارس القصيدة أنها تنطوي على نزعة مصرية قوية جديدة في شعر شوقي. فقد نُظمت هذه القصيدة بعد عودة الشاعر من منفاه، بعد أن زالت الخلافة العثمانية، وضعف ولاؤه التركي، وبدأ يتضح في ذهنه الفارق بين الإنتماء الديني والانتماء الوطني، فصارت مصر هي الدين والدنيا. على أن أفضل أبيات القصيدة على ما يبدو لي هي الأبيات التي يناجي فيها الشاعر أبا الهول، فيقارنه في

خلوده بالزمن، لكنه يخلع عليه في الوقت نفسه ـ صبغة إنسانية، ويحار من عدم ضجره لطول البقاء. ولعل أجمل ما في القصيدة المقارنة التي يعقدها الشاعر بين الإنسان وما يخلقه الإنسان من أعمال فنية تبقى بعد زواله، فتمنحه بخلودها الخلود. ولعل في ذلك إعلاء لشأن الفن في الحضارة الإنسانية.

ويُلاحظ أن أحمد شوقي يستمد مقارناتِه كلَّها من التراث العربي. فهو وإن كان يشعر بانتماء مصري، ويفخر بالآثار الفرعونية القديمة، فان زاده الفكري هو التراث العربي بما يتضمن من قصص وأساطير وشعر. فحين يذكر تمسك الإنسان بالحياة وحبه العظيم لها، تسعفه ثقافته بأسطورة جاهلية هي أسطورة لقمان الذي سعى إلى الخلود، فطلب أن يُمنح حياة سبعة نسور، وبعد موت النسور الستة سمّى النسر السابع لُبَداً أي الدهر، ليعيش أبدَ الدهر. لكن النسر بعد طول حياة يموت ويموت معه لقمان، لأن الموت مصير حتمي للإنسان.

ويذكر شوقي الشاعر الجاهلي المخضرم أي الذي أدرك الإسلام ـ لبيدَ بن ربيعة الذي عاش طويلاً، وتشكّى من طول الحياة حين قال:

ولقد سَئِمْتُ من الحياةِ وطولِها وسؤالِ هذا الناسِ كيف لَبِيدُ

وحين يصور شوقي أبا الهول ضريراً، لا يجد من يقارنه به سوى الشاعر العباسي الأعمى أبي العلاء المَعَرِّي، المسمى بذي المَحْبِسَيْنِ، لأنه كان حبيس بيته وحبيس عماه.

بشكل عام هذه القصيدة من جيد شعر شوقي، ويميل فيها إلى التجديد أكثر من ميله إلى محاكاة الشعر العربي القديم، ويظهر فيها تأثره بالشعر الغربي.

أبو الهول

أبا الهول، طـالَ عليكَ العُصُـرْ وبُلِّغْتَ في الأرضِ أقصى العُمُرْ
فيا لِدَةَ[١] الدهر، لا الدهرُ شبَّ ولا أنتَ جـاوَزْتَ حـدَّ الصِغَـرْ
إلامَ ركـوبُـكَ متنَ[٢] الـرمـالِ لِطَيِّ[٣] الأصيلِ[٤] وَجَوْبِ[٥] السَحَرْ؟[٦]
تسـافـرُ منتقـلاً في القـرونِ فـأيّـانَ تُلْقِي غُبـارَ السَّفَـرْ؟
أبينـكَ عهـدٌ وبينَ الجبـالِ تزولانِ في الموعدِ المُنْتَظَرْ[٧]؟
أبـا الهـول! مـاذا وراءَ البقـاءِ إذا ما تـطاولَ غيـرُ الضَّجَـرْ؟
عجبتُ لِلُقْمـانَ[٨] في حِرْصِهِ على لُبَـدٍ[٩] والنسـورِ الأُخَـرْ
وشكـوى لَبيـدٍ لـطولِ الحياةِ ولــو لم تَـطُلْ لتشكّى القِصَـرْ
ولووُجِدَتْ فيكَ ياابن الصَفَاةِ[١٠] لَحِقْتَ بصـانعِـكَ المُقْتَـدِرْ
فـإنَّ الحياةَ تَفُـلُّ[١١] الحـديـدَ إذا لَبِسَتْـهُ، وتَبـلي الحَجَـرْ

* * * *

أبـا الهـولِ ويحَـكَ لا يُسْتَقَـلُّ مــعِ الـدهـرِ شيءٌ ولا يُحْتَقَـرْ
تَهَـزَّأْتَ دهراً بـدِيـكِ الصبـاحِ فـنقَّـرَ عـينيـكَ فيـمـا نَقَـرْ

---

(١) اللِدَة: التِّربُ وهو الذي وُلد معك أو تربّى معك.
(٢) المتن: الظهر. متن الأرض: ما ارتفع منها واستوى.
(٣) طيّ: مصدر فعل طوى، وطوى البلاد أي قطعها.
(٤) الأصيل: الوقت بين العصر والمغرب أو العشي.
(٥) جوب: مصدر فعل جاب: وجاب البلاد أي قطعها.
(٦) السَحَر: آخر الليل قبيل الصبح.
(٧) الموعد المنتظر: يقصد به يوم القيامة.
(٨) هو لقمان بن عادياء، تزْعُمُ العربُ أنه عاش حياة سبعة نسور.
(٩) لُبَد: هو النسر السابع للقمان، ولبد بلغتهم تعني الدهر، وقد دعاه لقمان بهذا الاسم ليعيش مدى الدهر.
(١٠) الصفاة: الحجر الصلد.
(١١) تفل: تكسر

أسالَ البياضَ وسلَّ السوادَ   وأوغلَ مِنْقارَهُ في الحُفَرْ
فعُدْتَ كأنكَ ذو المَحْبَسَيْنِ   قطيعَ القيامِ سليبَ البَصَرْ
كأن الرمالَ على جانبَيْكَ   وبين يديكَ، ذُنوبُ البَشَرْ
كأنك صاحبُ رملٍ يَرى   خبايا الغيوبِ خلالَ السَّطَرْ
أبا الهولِ أنتَ نديمُ الزمانِ   نَجيُّ[1] الأوانِ، سميرُ العُصُرْ
أبا الهول، لو لم تكن آيةً   لكانَ وفاؤكَ إحدى العِبَرْ
تحرَّكْ أبا الهولِ، هذا الزمانُ   تحرَّكَ ما فيه، حتى الحَجَرْ

---

(١) النجيّ: المحدِّث.

أندلسية

نظم أحمد شوقي هذه القصيدة في منفاه في إسبانيا. في هذه الفترة من حياته تفرغ شوقي للقراءة عن تاريخ العرب في الأندلس، وقرأ قصائد الشعراء الأندلسيين. وفي هذه «الأندلسية» يعارض أحمد شوقي ابن زيدون، الشاعر الأندلسي، في قصيدته المشهورة التي يخاطب فيها حبيبته ولّادة، والتي يستهلها بقوله:

أضحى التنائي بديلاً من تَدانينا   وناب عن طِيبِ لُقيانا تَجافينا

إذن يأخذ شوقي وزن هذه القصيدة وقافيتها ويحاكيها في قصيدة تقع في ثلاثة وثمانين بيتاً من الشعر. ويستهلها بمطلع وجداني يشكو فيه حاله في المنفى. ويقف وقوف الأطلال على وادي الطلح، ويسترجع الماضي فيتصور الأندلسي العربي يبكي ضياع الأندلس فيشاركه البكاء، ويربط بين مأساة وادي الطلح في إشبيليا، ومأساة وادي النيل في ظل الاحتلال البريطاني، الذي تسبب في نفي الشاعر عن وطنه. وتتعمق مأساة الحاضر وتتكثف، حين يضفي الشاعر عليها بعداً تاريخياً.

ولأول مرة في شعر أحمد شوقي تظهر نزعة عربية واضحة، فيمدح ملوك الأندلس، ويحس بانتماء صريح إلى الحضارة العربية في الأندلس، ويبكي ضياع تلك البلاد من أيدي العرب كما بكاها أهلها.

وفي نهاية القصيدة يعود إلى الحديث عن حنينه للعودة إلى مصر التي فارقها مكرَهاً، ويحنّ إلى أمّه التي يسمّيها «كنز حلوان»، ويقارن بين حبه لها وحبه لوطنه فيتضاعف ذلك الحب ويصبح الوطن أُمّاً والأم وطناً.

أما من حيث الشكل فالقصيدة نسج على مثال قصيدة عربية قديمة، يحاول فيها شوقي أن يبلغ ما بلغه العرب القدماء من متانة في الصياغة، وبراعة في استخدام الألفاظ. وغريب أن يختار شوقي قصيدة لابن زيدون لأن هذا الشاعر الأندلسي شاعر عاشق أفنى ذاته في التغزل بحبيبته ولّادة. وقد اضطر شوقي إلى الإكثار من الغزل في قصيدته تقليداً لابن زيدون، لكنه لم يكن عاشقاً مثله، فكان غزله مفتَعلاً لا يصدر عن عاطفة صادقة. لذلك لم يَقْصِرْ شوقي قصيدته على الغزل، بل تحدث عن غربته وحنينه إلى أمه ووطنه. لكن هذه العاطفة الصادقة ظلت سجينة قوالب نظمية قديمة لم يستطع الشاعر أن يتخطاها.

أندلسية

يا نائحَ الطَلْحِ [١] أشباهٌ عوادينا[٢] نَشْجَى لِواديكَ أم نَأْسَى لِوادِينا؟
ماذا تَقُصُّ علينا غيرَ أنَّ يداً قَصَّتْ جناحَكَ، جالتْ في حواشينا!
رمى بنا البَيْنُ أيْكاً غيرَ سامِرِنا أخا الغريبِ: وظلاً غيرَ نادينا
كلٌّ رمَتْه النَوى: رِيشَ[٣] الفراقُ لنا سَهْماً، وسُلَّ عليكَ البَيْنُ سِكِّينا
إذا دعا الشوقُ لم نبرحْ بمُنْصَدِعٍ من الجناحين، عَيٍّ[٤] لا يُلَبِّينا
آها لنا! نازِحَيْ أيْكٍ[٥] بأندلسٍ وإنْ حللنا رفيقاً من روابينا
رَسْمٌ[٦] وقفنا على رسمِ الوفاءِ له نجيشُ بالدمعِ، والإجلالُ يَثْنينا
لِفِتْيَةٍ لا تنالُ الأرضُ أدْمُعَهُمْ ولا مَفارِقَهُمْ إلا مُصَلِّينا

---

(١) الطلح: وادٍ بإشبيليا في إسبانيا.

(٢) عوادينا: عوادي الدهر مصائبه.

(٣) ريش: مِن راش السهم، ألصق عليه الريش بقصد رميه وإطلاقه.

(٤) العي: العاجز.

(٥) الأيك: الشجر الكثيف الملتف.

(٦) الرسم: جمعها رسوم وأرسم: ما كان لاصقاً بالأرض من آثار الدار.

يا ساريَ البرقِ يرمي عن جوانِحِنا ... بَعْدَ الهدوءِ، ويَهْمِي عن مآقينا
لمّا ترقرقَ في دمع السمـاءِ دماً ... هاجَ البُكا فخضَبْنا الأرضَ باكينا
الليـلُ يشهدُ لم تَهْتِـكْ دَياجِيَـهُ ... على نِيـامٍ، ولم تَهْتِفْ بِسالينـا
والنجمُ لم يَـرَنا إلاّ على قَـدَمٍ ... قِيامَ ليلِ الهـوى للعهدِ راعينـا
كزفرةٍ في سمـاءِ الليلِ حـائرةٍ ... ممـا نـردِّدُ فيـه حين يُضـوينـا
يا من نغار عليهم من ضمائرِنـا ... ومن مَصُونِ هواهُمْ في تنـاجينا
نابَ الحنينُ إليكم في خواطرنا ... عن الـدلال عليكُمْ في أمـانينـا
جئنا إلى الصبر نـدعوهُ كعـادتِنا ... في النائباتِ، فلم يأخُذْ بأيدينـا
أرضُ الأبُـوَّةِ والميلادِ طَيَّبَهَـا ... مَرُّ الصَّبا[1] في ذيولٍ من تصابينا
لو آستطعنا لخُضنا الجوَّ صاعقةً ... والبرَّ نارَ وَغًى، والبحرَ غِسْلِينا[2]
سعيا إلى مصرَ نقضي حقَّ ذاكرِنا ... فيهـا إذا نسي الـوافي وبـاكينـا
كنـزٌ بحلوانَ[3] عند الله نـطلُبُهُ ... خيرَ الودائـعِ من خيرِ المُؤَدِّينـا
لـو غاب كـلُّ عزيـز عنه غَيَّبَتَنـا ... لم يَأْتِهِ الشـوقُ إلاّ من نواحينـا
إذا حَمَلْنـا لمصرٍ أو لـه شَجَنـاً ... لم ندرِ أيَّ هوى الأُمَّيْنِ شاجينا

---

(١) الصَّبا: ريح مهبها جهة الشرق، ويقابلها الدَّبور، وهي الريح التي تهب من الغرب.
(٢) غسلينا: الصديد، وهو القيح المختلط بالدم.
(٣) إشارة إلى والدة الشاعر التي كانت تسكن في حلوان، وهي منطقة في القاهرة.

أنشد أحمد شوقي هذه القصيدة بدمشق في المجمع العلمي العربي يوم ١٠ آب (أغسطس) عام ١٩٢٥، وفيها يعارض الشاعر الأندلسي الرُّندي، في قصيدته التي قالها في رثاء عدد كبير من المدن الأندلسية التي سقطت حتى عهده - أي القرن السابع الهجري - في أيدي العدو.

وقد استهل الرندي قصيدته التي تقع في ثلاثة وأربعين بيتاً من الشعر بقوله:

لكلِّ شيء إذا ما تَمَّ نُقْصَانُ فلا يُغَرَّ بِطِيبِ العَيْشِ إنسانُ

ولا بد أن أحمد شوقي تعرّف إلى هذه القصيدة في كتاب **نفح الطيب** للمَقّري الذي حمله معه إلى منفاه في إسبانيا. وها هو ذا بعد سنوات يقف ليرثي مجد بني أمية الزائل في دمشق فيتذكر أمجادهم الضائعة في الأندلس فيبكي الاثنين معاً.

تقع قصيدة شوقي في واحد وأربعين بيتاً من الشعر. ويستهلها بالوقوف على أطلال مضت عليها أحداث كثيرة وزمن طويل. ويقف الشاعر راثياً الأمويين الذين اتخذوا دمشقَ عاصمة لخلافتهم، وآمتد سلطانهم شرقاً وغرباً من الصين إلى أوروبا، وكانوا المؤسس الفعلي للدولة العربية والحضارة العربية. ويذكر أيام عزهم، ويبكي لحاضر دمشق التي لم يبقَ منها سوى عنوان يذكّر بماضيها العظيم.

وينتقل الشاعر إلى وصف جمال الطبيعة في دمشق، ويعرّج على لبنان، جنة النعيم وطريق الخلد. ويختتم القصيدة بمخاطبة أهل دمشق، شاكراً لهم حسن ضيافتهم، مسدياً اليهم بعض النصائح حول بناء ركن الدولة، وحب الوطن الذي يضم أجناساً وطوائف

دينية مختلفة تلتقي جميعاً على حبه والاخلاص له. ويقول إن العرب جميعاً إخوة تجمعهم لغة واحدة ووطن واحد، كما يجمعهم الجرح والآلام الناتجة عن زوال المجد والخضوع للمستعمِر.

يُلاحظ أن هذه القصيدة هي وليدة المرحلة التي بدأ فيها شوقي بالإحساس بانتمائه العربي، وأصبح القوم والوطن جامعة احتلت في نفسه مكان الجامعة العثمانية أو الإسلامية، التي كان يؤمن بها في المرحلة الأولى من مراحل حياته الشعرية.

والقصيدة - كما ذكرنا - هي معارضة لقصيدة الرندي الذي كان نفسه شاعراً متأخراً في الزمن يستلهم الشعراء المشارقة الكبار، خصوصاً المتنبي، ويعارض قصائدهم. وقد التزم شوقي هنا التزاماً تاماً بالصياغة الشعرية التقليدية، فبدأ قصيدته واقفاً على الأطلال، مادحاً للأمويين، راثياً لهم، طبقاً لقواعد هذه الفنون الشعرية كما وضعها العرب القدماء. وجاء الوصف في القصيدة وصفاً خارجياً لظواهر الأشياء، لم يكشف عما في أعماق الشاعر من مودّة يحملها لدمشق وأهلها. أما المقطع الأخير الذي يتوجه فيه إلى فتية دمشق بالنصائح، فهو مقطع تقريري خطابي. والشعر ليس مجالاً لإسداء النصائح، لكن لتفجير ما في النفس من عاطفة، وللكشف عما لا يهتدي إليه الإنسان العادي من علاقات ومعادلات. ولا يكفي - كما يظن شوقي - أن يحمل الشاعر في نفسه عاطفة، أو يتحدث عن ذكرى، أو يطلق حكمة، حتى يجيء ما يقوله شعراً لا نظماً قائماً على التقطيع والأوزان، بل ينبغي أن نرى كيف عبّر الشاعر عن هذه العاطفة وكيف نقل لنا تلك الذكرى: هل جاء تعبيره سرداً وتقريراً وحكمة ساذجة أم هل جسّد لنا شعوره صوراً تخاطب حواسنا وشعورنا، ولا تتوجه كالأشكال النثرية الباردة إلى عقولنا دون خيالنا.

هنا أيضاً ظل شوقي في مجال النظم، ولم يُحَلِّقْ في عوالم الشعر، لذلك ظل يقلِّد ويحاكي ويعارض ولا يبدع.

دمشق

قُمْ ناجِ جِلَّقَ[1] وانشُدْ رسمَ مَنْ بانوا[2]
مَشَتْ على الرسمِ أحداثٌ وأزمانُ
هذا الأديم[3] كتابٌ لا كِفاءَ له
رثُّ الصحائفِ باقٍ منه عُنْوانُ
بنو أُمَيَّةَ للأنباءِ ما فتحوا
وللأحاديثِ ما سادوا وما دانوا[4]
كانوا ملوكاً، سريرُ الشرقِ تحتَهُمُ
فهلْ سألتَ سريرَ الغرب ما كانوا؟
عالِينَ كالشمس في أطرافِ دولتِها
في كلِّ ناحيةٍ مُلْكٌ وسلطانُ
يا ويحَ قلبيَ مهما انتابَ أرْسُمَهُمْ
سرى به الهمُّ، أو عادته أشجانُ
بالأمسِ قمتُ على الزهراءِ[5] أندبُهُمْ
واليومَ دمعي على الفيحاءِ[6] هتّانُ

(١) جلّق: دمشق.
(٢) بان عنه بَيْناً: انقطع عنه وفارقه.
(٣) الأديم: الأرض.
(٤) دانوا: ما غلبوا من الأمم وقهروا.
(٥) الزهراء: قصر خلفاء بني أمية بالأندلس.
(٦) الفيحاء: دمشق.

مـررتُ بـالمسجـدِ المحـزونِ أسـألُـهُ
هل في المُصَلّى أو المحرابِ مـروانُ[1]
تغيَّـرَ المسجـدُ المجـزونُ واختـلفتْ
عـلى الـمـنـابـرِ أحـرارٌ وعِـبْـدانُ
فـلا الأذانُ أذانٌ فـي مـنـارتـهِ
إذا تـعـالـى ولا الآذانُ آذانُ[2]

* * * *

آمنـتُ بـاللهِ وآستثـنيـتُ جنَّـتَـهُ
دمـشـقُ رَوْحٌ[3] وجـنّـاتٌ ورَيْحَـانُ
جـرى وصَفَّقَ يلقـانـا بهـا بَـرَدَى[4]
كـمـا تَـلَقَّـاكَ دونَ الـخُـلْدِ رَضْـوانُ
والـطيـرُ تصـدَحُ من خلفِ العيـونِ بهـا
ولـلعيـونِ كـمـا للطيـر ألـحـانٌ
خلَّفْتُ لبنـانَ جنّـاتِ النعيـمِ ، ومـا
نُـبِّئْتُ أن طـريـقَ الـخُـلْدِ لبـنـانُ
يـا فتيـةَ الشـامِ شكـراً لا آنقضـاءَ لـه
لـو أن إحسـانَكم يَجـزيـه شُـكْـرانُ
مـا فـوق راحـاتِكم يـومَ السمـاحِ يـدٌ
ولا كـأوطـانِكم فـي البِشْـرِ أوطـانُ
شِيدوا لها المُلْكَ وآبنـوا رُكْـنَ دولتِـهـا
فـالمُلْكُ غـرْسٌ وتـجـديـدٌ وبُنْيـانُ

---

(١) هو مروان بن الحكم، الخليفة الأموي، ومؤسس الفرع المرواني من الأسرة الأموية.
(٢) يقصد تغيير المؤذنين وتغير السامعين.
(٣) الرَّوْح: نسيم الريح.
(٤) بردى: نهر دمشق.

المُلْكُ أن تتلاقَوْا في هوى وطنٍ
تفرَّقتْ فيه أجناسٌ وأديانْ
نصيحةٌ ملؤها الإخلاصُ صادقةٌ
والنُّصْحُ خالِصُهُ دِينٌ وإيمانْ
والشعرُ ما لم يكن ذكرى وعاطفةً
أو حكمةً، فهو تقطيعٌ وأوزانْ
ونحن في الشرقِ والفصحى بنو رَحِمٍ
ونحن في الجرحِ والآلامِ إخوانْ

نكبة دمشق

أنشد أحمد شوقي هذه القصيدة في حفلة أقيمت في القاهرة في شهر كانون الثاني (يناير) عام ١٩٢٦ ، لإعانة منكوبي سوريا، وهي تقع في خمسة وخمسين بيتاً من الشعر.

ونكبة دمشق هذه كانت إثر ثورة أهل دمشق على الاحتلال الفرنسي، وهجوم الفرنسيين على المدينة بالقنابل. وكانت بين الثوار السوريين وبين جنود الاحتلال الفرنسي معركة كبيرة استبسل فيها أهل دمشق. لكن الفرنسيين نكّلوا بهم ونفّذوا جرائم وحشية بالشعب الثائر الذي دفع من دمه ثمناً للاستقلال والحرية.

ونلاحظ أن شوقي في هذه المرحلة من مراحل حياته الشعرية وسّع اهتماماته لتشمل قضايا الأمة العربية بأسرها. فأصبح معنيّاً بكل حادثة تقع بأي قطر من الأقطار العربية. فقد كرّمه الشعب العربي في كل مكان، فأحس أنه ملتزم بهذا الشعب وبقضاياه وثوراته. وقد كان لسوريا بالذات موقع خاص في قلبه فكان يكثر من زيارتها وزيارة لبنان، وكان يحمل للشعب السوري حباً خاصاً وتقديراً كبيراً.

يبدو لقارىء هذه القصيدة أنها أقرب إلى الخطبة منها إلى الشعر. وليس ذلك بأمر غريب، فقد نظمها شوقي ليلقيها في حفل، فقصد إلى الخطابة القائمة على المعاني التقريرية المباشرة التي يسهل إيصالها إلى أذهان الناس، وقصد إلى الموسيقى الصاخبة والقافية المجلجلة. وكان له ما أراد، فكان للقصيدة تأثيرها لا على الشعب المصري فحسب، بل شاعت في العالم العربي كله، وسار العديد من أبياتها سير الأمثال. لكن شوقي ظل بعيداً فيها عن روح الشعر.

في هذه الأبيات يصف أحمد شوقي حزنه على دمشق، التي عرفها أيام السعادة والهدوء، ويكاد لا يصدق ما يجري فيها من أحداث رهيبة. ويصف ليل القذائف والموت الذي عانت منه دمشق. ويتقدم من الفرنسيين بلوم هادىء، فلا يزيد عن أن يشبّه قلوبهم بالحجارة، ويذكّرهم بالثورة الفرنسية التي يعلم الفرنسيون أنها نور وحق. وقد كان شوقي محباً لفرنسا يكثر من زيارتها، ولم يكن يتصور أن ورثة الثورة الفرنسية يمكن أن يحاربوا حرية الآخرين. فلم يستطع أن يفرِّق بين فرنسا الثورة وفرنسا المستعمِرة. من هنا لم تحمل قصيدته نقمة على المستعمِرين، بل تأكيداً على حتمية موت الشعب في سبيل حريته متناسياً أن الموت شر يسبّبه المستعمرون لا بقساوة قلوبهم، بل باستغلالهم للشعوب الأخرى، واحتقارهم للقيم الإنسانية، ونزعتهم إلى السيطرة ما ليس لهم.

وتظل هذه القصيدة رغم شهرتها الواسعة حينئذ خطبة مدوِّية أقرب إلى النَّظم منها إلى الشعر وظل شوقي بعيداً عن طبيعة الشعب الثائر مهما حاول افتعال التقرب منه.

نكبة دمشق

سلامٌ من صَبَا بَرَدى أَرَقُّ ودمعٌ لا يُكَفْكَفُ يا دمشقُ
ومعذِرةُ اليراعةِ[1] والقوافي جلالُ الرُّزْءِ[2] عن وصفٍ يَدِقُّ
وبي مما رمتْكِ به الليالي جِراحاتٌ لها في القلب عُمْقُ
دخلتُكِ والأصيلُ له آئتِلاقٌ ووجهُكِ ضاحكُ القسماتِ طَلْقُ
وتحتَ جِنانِكِ الأنهار تجري وملءُ رُباكِ أوراقٌ ووُرْقُ[3]

(١) اليراعة: القلم.
(٢) الرزء: المصيبة.
(٣) الورق: جمع ورقاء وهي الحمامة.

لحـاهـا اللهُ أنبـاءٌ تـوالـتْ   على سمْـعِ الولي[1] بمـا يَشُقُّ
تكـادُ لـروعـةِ الأحـداثِ فيهـا   تُخالُ من الخرافـةِ وهي صِدْقُ
بلَيْـلٍ للقـذائف والمنـايـا   وراءَ سمـائـه خـطفٌ وصَعْقُ
إذا عصفَ الحـديدُ احمَـرَّ أفقٌ   عـلى جنبـاتِـهِ واسـوَدَّ أُفْقُ
ولـلمستعـمِـرينَ وإن ألانـوا   قـلوبٌ كـالحـجـارةِ لا تَـرِقُّ
دمُ الثـوارِ تعـرفُـهُ فـرنسـا   وتـعـلـمُ أنـه نُـورٌ وحـقُّ
بـلادٌ مـاتَ فِتْيَتُهـا لـتحيـا   وزالـوا دونَ قـومِهِم ليبقـوا
وحُـرِّرَتِ الشعوبُ على قناهـا   فكيف على قنـاهـا تُسْتَـرَقُّ
ولـلأوطـان في دَمٍ كـلِّ حُـرٍّ   يَـدٌ سَلَفَتْ ودَيْـنٌ مُسْتَحِقُّ
ومَن يَسقي ويشـرب بـالمنـايـا   إذا الأحرار لم يُسْقَوْا ويَسْقُـوا!
ولا يبني الممـالِكَ كـالضحـايـا   ولا يُـدني الحقـوق ولا يُحِقُّ
ولـلحـريـةِ الحمـراءِ بـابٌ   بكـلِّ يَـدٍ مُضَـرَّجَـةٍ يُـدَقُّ

(١) الولي: المحب والصديق.

زحلة

من قصائد المرحلة الأخيرة من مراحل حياة شوقي الشعرية هذه القصيدة المشهورة التي يصف فيها زحلة، وهي مدينة لبنانية جميلة، كان شوقي دائم التردد إليها كلما زار سوريا ولبنان.

تقع هذه القصيدة في واحد وخمسين بيتاً من الشعر، يستهلها شوقي بمقطع وجداني، يتذكر فيه أيام صِباه، ويحنّ إليها، مناجياً قلبه الذي اتعبته مغامرات الشباب.

وينتقل الشاعر إلى مناجاة زحلة مخاطباً إياها مخاطبة امرأة معشوقة، يتذكر هواها عبر السنين، ولا تفارق صورتها أحلامه. وتتحول زحلة في خيال الشاعر امرأة حقيقية يسعى للقائها عند الروابي الجميلة، ويلتذ بعناقها. أما هي فامرأة رشيقة القوام فا حمة الشعر يحمر خداها حين يلف الشاعر العاشق ساعده على خاصرتها، ويغرقان في هوى صامت تتحدث فيه العيون لغتها. ويمّحي التسلسل الزمني، ويُختصر الزمن في لحظة عشق تكون فيها الحبيبة راضية مطمئنة.

والقصيدة غنائية جميلة يبتعد فيها الشاعر عن التقرير، فينطلق خياله بعيداً في عالم الشعر، وتسعفه عاطفة صادقة، فيأتي بصور شعرية جميلة، تمنح القصيدة روحاً جديدة قلما تطالعنا في شعر شوقي. ونتأكد أنه كلما عبّر الشاعر عن عاطفة صادقة ابتعد عن الصياغات القديمة والصور التقليدية والعبارات التقريرية وكلما عارض القصائد القديمة أو حاكاها، بدا عليه الافتعال، وتحوّل الشعر إلى خطب رنانة.

لكن ذلك لا يعني أنه يمكننا أن نسمي قصيدة «زحلة» قصيدة

جديدة. كل ما يمكننا قوله إنها أقرب إلى التجديد الجزئي الذي حاوله شوقي أحياناً. لكن شوقي هنا ما زال يستخدم ألفاظاً عديدة جاهزة من التراث الشعري العربي، خصوصاً في المقطع الوجداني الذي يستهل به قصيدته وهي أبيات ليست غريبة عن طبيعة الشعر العربي القديم. لكنه كان في المقطع الثاني الذي يخاطب فيه زحلة المرأة أكثر اقتراباً من روح التجديد النسبي. وهنا أيضاً ظل شوقي متأرجحاً بين القديم والحديث.

زحلة

شَيَّعْتُ أحلامي بقلبٍ باكِ ... ولَمَمْتُ من طُرُقِ المِلاحِ شِباكي
ورجعتُ أدراجَ الشبابِ وَوِرْدِهِ ... أمشي مكانَهُما على الأشواكِ
لم تَبْقَ مِنّا يا فؤادُ بقيّةٌ ... لِفُتُوَّةٍ أو فَضْلَةٌ لِعِراكِ
كنّا إذا صَفَّقْتَ نستبقُ الهوى ... ونَشُدُّ شَدَّ العُصبةِ الفُتّاكِ
واليومَ تبعثُ فيَّ حين تهزُّني ... ما يبعثُ الناقوسُ في النُّسّاكِ
يا جارةَ الوادي[1] طربتُ وعادني ... ما يشبهُ الأحلامَ من ذِكراكِ
مَثَّلْتُ في الذكرى هواكِ وفي الكرى ... والذكرياتُ صدى السنينَ الحاكي
ولقد مررتُ على الرياضِ بِرَبوةٍ ... غنّاءَ، كنتُ حيالَها ألقاكِ
ضحكتْ إليَّ وجوهُها وعيونُها ... ووجدتُ في أنفاسِها رَيّاكِ[2]
لم أدرِ ما طيبُ العناقِ على الهوى ... حتى ترفَّقَ ساعدي فطواكِ
وتأوَّدَتْ[3] أعطافُ[4] بانِكِ[5] في يدي ... واحْمَرَّ من خَفَرَيْهِما[6] خدّاكِ

(١) جارة الوادي: يقصد بها زحلة وهي مدينة لبنانية.
(٢) الرّيا: الريح الطيبة.
(٣) تأود: انحنى واعوّج.
(٤) أعطاف: مفردها عِطْف. والعِطْف من كل شيء جانبه.
(٥) البان: نوع من الشجر تُشَبَّهُ به القامة الرشيقة.
(٦) الخَفَر: الخجل والحياء.

ودخلتُ في لَيْلَيْنِ فرعكِ[1] والدُجى ولثمتُ كالصبحِ المُنوِّرِ فاكِ
وتعطَّلتْ لغةُ الكلامِ وخاطبتْ عينيَّ في لغةِ الهوى عيناكِ
ومَحَوْتُ كلَّ لُبانةٍ[2] من خاطري ونسيتُ كلَّ تعاتُبٍ وتشاكي
لا أمسِ من عمرِ الزمانِ، ولا غَدٌ جُمِعَ الزمانُ فكانَ يومَ رضاكِ

---

(١) الفرْع: الشعر.
(٢) اللبانة: الحاجة.

الشعر المسرحي عند شوقي

مجنون ليلى

في السنوات السبع الأخيرة من عمره، عاد أحمد شوقي إلى كتابة المسرحية الشعرية بعد أن كان قد بدأها زمن دراسته في باريس، وأهملها بسبب عدم تشجيع الخديوي له.

أراد شوقي أن يُدخل فناً أدبياً جديداً إلى الأدب العربي. فقد اقتصر تراثنا الشعري على الشعر الغنائي، وهو شعر ذاتي يعبّر عن قضايا الشاعر وعواطفه، ولم يتجه إلى الشعر الملحمي أو الشعر المسرحي كما عرفهما اليونان القدماء، وهما بطبيعتيهما يختلفان عن الشعر الغنائي بابتعادهما عن الذاتية، واتجاه الشعر الملحمي إلى القصة البطولية التي تروي تاريخ الأمة وتتميز بالأعمال الخارقة، واتجاه الشعر المسرحي إلى الغاء القصة وإبراز الشخصيات التي تواجه إحداها الأخرى، وتجسيد الصراع حركة وحواراً. وفي هذين النوعين الأدبيين يختفي الشاعر كلياً، ويستقل العمل الفني كياناً قائماً بذاته.

ظن شوقي وبعض معاصريه من النقاد الأدبيين أن اقتصار الشعر العربي على الغنائية تقصير من جانب العرب، ودعوا إلى التعويض عن هذا النقص بكتابة المسرحية الشعرية. والواقع أن الأمر ليس كذلك. فالاتجاه إلى التعبير بواسطة شكل فني معين أمر يعود إلى طبيعة الشعب، ونظرته الخاصة إلى الحياة والوجود، وما يحتّمه ذلك من أسلوب في التعبير الفني.

هنا يطرح السؤال: هل استطاع أحمد شوقي أن يخلق المسرحية الشعرية في الأدب العربي؟

يميل معظم النقاد إلى الإجابة بالنفي عن هذا السؤال. وقد قال طه حسين جملته المشهورة: «أراد شوقي أن يمثِّل فغنّى». أي أن شوقي ظل في مجال الشعر الغنائي، ولم يستطع أن يكون شاعراً مسرحياً. وهذا يعني أن شوقي ظل حاضراً في أعماله المسرحية، ولم يستطع أن يذوب ويمّحي في شخصيات قائمة بذاتها، حية، ذات إرادة وقدرة. فكانت مسرحياته غناء وسرداً لا تمثيلاً.

وإذا كان شوقي قد أخفق في مسرحه بالتمثيل، فقد نجح إلى حد بعيد بالغناء، خصوصاً في مسرحيته مجنون ليلى.

ومجنون ليلى هو الشاعر الأموي قيس بن الملوَّح، الذي اشتهر في التراث العربي بحبه لابنة عمه ليلى. وتروي القصص انه أُصيب بالجنون بعد أن منع من الزواج بها لأنه ذكرها في شعره متغزلاً، وافتضح أمر حبه لها. ويُرْوَى أن هذه عادة عربية قديمة. وتُزوَّج ليلى بفتى آخر لا تحبه مما يزيد لوعة قيس وجنونه. وتنتهي القصة بموت ليلى فيموت قيس حزناً وأسى.

أخذ شوقي هذه القصة العربية القديمة، مستفيداً بشكل

خاص - من كتاب **الأغاني** لأبي الفرج الأصبهاني، ومحوّراً في حوادثها لتلائم بناء مسرحيته الشعرية. وقد ساعده في ذلك كون قيس شاعراً فأفاد من الجو الشاعري الذي يميز القصة واستلهم شعر ابن الملوح وغيره من شعراء الحب العذري المعاصرين له. في نظم المقاطع الشعرية في المسرحية.

وقد اخترت هنا من هذه المسرحية ثلاثة مقاطع غنائية جميلة هي «جبل التوباد» و«سجا الليل» و«ليلى».

جبل التوباد

جبلَ التَّوبادِ حيَّاكَ الحَيَا(١) — وسقى اللهُ صِبانا ورعَى
فيكَ ناغينا الهوى في مهدِه — ورضعناهُ فكنتَ المُرْضِعَا
وَحَدَوْنا(٢) الشمسَ في مغربها — وَبكَرْنا فسبقنا المطلعا
وعلى سفحِكَ عشنا زمناً — ورعينا غَنَمَ الأهلِ مَعا
هذه الربوةُ كانتْ مَلْعَباً — لشبابَيْنا وكانتْ مرتَعا
كم بنينا من حصاها أربُعا(٣) — وانثنينا فمحونا الأربعا
وخططنا في نَقا الرملِ، فلم — تحفظِ الريحُ ولا الرملُ وعى
لم تزل ليلى بعينِي طفلةً — لم تزدْ عن أمسِ إلاّ إصبعا
ما لأحجارِكَ صُمّاً، كلما — هاجَ بي الشوقُ، أبت أن تسمعا
كلما جئتُكَ راجعتُ الصِّبا — فأبت أيامُه أن ترجِعا
قد يهونُ العمرُ إلا ساعةً — وتهونُ الأرضُ إلا موضِعا

---

(١) الحيا: المطر والخصب.

(٢) حدا: رفع صوته بالحُداء، وهو سوق الإبل والغناء لها.

(٣) أربع: جمع رَبْع وهو ما حول الدار، وتجمع أيضاً على ربوع.

سجا الليل

سجا(١) الليلُ حتى هاجَ لي الشِّعْرَ والهَوى -
ومـا البِيدُ إلا الليـلُ والشِّعْـرُ والحبُّ
مـلأتَ سمـاءَ البِيـدِ عشقـاً وأرضَهـا
وحُمِّلْتُ وحـدي ذلـك العِشْقَ يـا رُبُّ
أَلَـمَّ على أبيـاتِ ليـلى بيَ الـهـوى
ومـا غيـرُ أشـواقي دليـلٌ ولا رَكْبُ
وبـاتت خيامي خـطوةً من خيـامهـا
فلم يُشْفِني منهـا جـوارٌ ولا قُـرْبُ
إذا طـاف قلبي حـولَهـا جُنَّ شـوقُـهُ
كذلك يُطفي الغُلَّةَ(٢) المنهلُ(٣) العذبُ
يَجِنُّ إذا شـطَّتْ(٤) ويـصبـو إذا دَنَـتْ
فيـا ويـحَ قلبي كم يَجِنُّ وكم يصبـو
وأرسلني أهلي وقـالـوا آمض فـآلتَمِسْ
لنا قَبَسا(٥) من أهلِ ليلى، وما شَبُّـوا(٦)
عفـا الله عن ليلى لقـد نؤتُ بـالـذي
تحمَّـلَ من ليلى ومن نـارِهـا القلبُ

---

(١) سجا: سكن.
(٢) الغُلّة: شدة العطش.
(٣) المنهل: المورد أو الشرب.
(٤) شطَّ: بَعُدَ.
(٥) القبس: شعلة النار.
(٦) شب النار: أوقدها.

ليلى

ليلى، مُنَادٍ دعا ليلى فَخَفَّ له
نشوانُ في جنباتِ الصَدْرِ عِرْبيدُ(1)
ليلى، آنظري البِيدَ هل مادت بآهلها؟
وهل ترنَّمَ في المزمارِ داودُ؟(2)
ليلى، نداءٌ بليلى رنَّ في أذني
سِحْرٌ لَعَمري له في السمعِ ترديدُ
ليلى، تردُدُ في سمعي وفي خَلَدي(3)
كما تردَّدُ في الأيكِ الأغاريدُ
هل المنادون أهلوها وإخوتها
أم المنادون عشاقٌ معاميد(4)؟
إن يَشْرَكونيَ في ليلى فلا رَجَعَتْ
جبالُ نجدٍ لهم صوتاً ولا البِيدُ
أغيرَ ليلاي نادوا، أم بها هتفوا
فداءُ ليلى الليالي الخُرَّدُ(5) الغِيدُ(6)
إذا سَمِعْتُ آسمَ ليلى ثُبْتُ من خَبَلي
وثاب ما صرعت مني العناقيدُ

---

(1) العربيد: السّيء الخلق. ويقصد بالنشوان والعربيد قلبه العاشق لليلى.

(2) داود: هو النبي داود (تُوفي عام ٩٦٢ق.م.) أبو سليمان الحكيم، وإليه يُنسب عدد كبير من المزامير، وهي أناشيد دينية مضمنة في التوراة.

(3) الخلد: البال والقلب.

(4) معاميد: عَمَدَه الأمر: أضناه وأوجعه والمعمود هو المضنى والموجع.

(5) الخرد: مفردها خريدة وهي اللؤلؤة لم تثقب، ويشار بها للمرأة.

(6) الغيد: مفردها غيداء وهي المرأة الناعمة.

كسا النداءَ آسمُها حُسْناً وحيَّبَهُ
حتى كأنَ آسْمَها البُشْرى أو العيدُ
ليلى، لعلَّيَ مجنونٌ يُخَيَّلُ لي
لا الحيُّ نادوا على ليلى ولا نُودوا

الفهرست

رقم الايداع في المكتبة الوطنية ببغداد ٥١٣ لسنة ١٩٨٦

مطبعة الديواني - بغداد
هاتف : ٨٨٧٦١٩٧

أحمد شوقي

من مقدمة المؤلفة :

«لم تكن العودة إلى كتابة الشعر في القرن الماضي - بادىء الأمر - إلا محاولة لإحياء اللغة العربية، وتأكيداً ان المحدثين ما زالوا على اطلاع على دقائق اللغة وأسرارها. فظهر في مصر محمود سامي البارودي الذي درس دواوين الشعراء العرب القدماء، ورأى أن الشعر ليس لعبة لفظية. لكن البارودي لم يستطع أن يكتب شعراً نابعاً من تجربة عصره وتجربته الخاصة، فكان كل ما فعله ان قلد الشعر العربي القديم ونظم على غراره. لكن شعره كان حلقة طبيعية في سلسلة الشعر العربي الحديث.

بعد البارودي ظهر جيل من الشعراء والنقاد، ساهموا مساهمة فعالة في تطوير الشعر العربي، لعل أهمهم كان أحمد شوقي».

مطبعة الديواني - بغداد

السعر ـــ ١ر دينار واحد

المؤسسة العربية للدراسات والنشر
بناية برج الكارلتون - ساقية الجنزير - ت ٨٠٧٩٠٠/١
برقياً موكيالي بيروت - ص.ب ٥٤٦٠ - ١١ بيروت

منشورات وتوزيع المكتبة العالمية
بغداد .. شارع السعدون
هاتف ٨٨٨٩٣٥٢

صمم الغلاف : كريم الحاج